

GAVELLA I VIOLIĆ

Helena Sablić Tomić

I.

Božidar Vioić učenik je Branka Gavelle, a bio je i jedan od pripadnika Zagrebačkog redateljskog kartela¹ koji su uz njega činili Georgij Paro, Dino Radojević i Kosta Spaić. Rođen je 1931. u Splitu, gdje je završio klasičnu gimnaziju. Diplomirao je na studiju romanistike, završio je i režiju na današnjoj Akademiji dramske umjetnosti. Radio je kao stalni redatelj u Dramskom kazalištu *Gavella*, zatim je u Zagrebačkom kazalištu mladih

¹ U knjizi *Lica i sjene. Razgovori*, knjigu i međurazgovore priredila Andrea Zlatar, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1989., Božidar Vioić o Kartelu piše: »Kartel kao udruženje četvorice zagrebačkih redatelja nije imao nikakvu posebnu zajedničku osobinu. Svaki od četvorice redatelja je zadržao svoja individualna svojstva u istoj mjeri u kojoj ih je posjedovao izvan Kartela. Evidentne međusobne razlike nisu se udruživanjem poravnale, kao što ni eventualne sličnosti nisu rezultirale nikakvim estetskim amalgamiranjem. Kartel, prema tome, nije bio *jedna* estetika moderne režije. On isto tako nije bio ni nastavak Gavellinog redateljskog sistema, budući da Gavella svjesno i namjerno nije imao nikakvog definiranog sistema. (...) Kartel je bio osnovan sa ciljem da se zaštiti i očuva ta osnovna tekovina Gavellinog života i rada, kojom je zagrebačko glumište bilo izvedeno na stazu što ga spaja s putovima evropskog teatra« (str. 130-132).

bio umjetnički direktor, na Akademiji profesor glume od 1958., a nekoliko godina poslije i pročelnik Odsjeka režije. Režirao je više od osamdeset predstava, među kojima su, primjerice, *Zagrljaj* prema Ranku Marinkoviću (1959.), *Ljubica* Augusta Šenoe (1964.), *Patnje gospodina Mockinpotta* Petera Weissa (1969.), *Dantonova smrt* Georga Büchnera (1969.), *Glorija* Ranka Marinkovića (1970. i 2004.), *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* Ive Brešana (1971.), *Henrik IV* Luigija Pirandella (1972.), *Mirisi, zlato i tamjan* Slobodana Novaka (1974.), *Život je san* Pedra Calderóna de la Barke (1976.), *Volpone* Bena Jonsona (1977.), *Richard III.* Williama Shakespearea (1978.), *Sokol ga nije volio* Fabijana Šovagovića (1982.), *Don Juan* Molièrea (1983.), *Đavolov učenik* G. B. Shawa (1988.), *Svoji smo, dogovorit ćemo se* A. N. Ostrovs kog (1995.), *Anđeli Babilona* M. Matišića (1996.) te, najposlije, *Fedrina ljubav* Sarah Kane (2011.) i *Žena bez tijela* Mate Matešića (2012.).

U skupini spomenutih redatelja Božidar Viočić, prema mišljenju Zvonimira Mrkonjića, koji je o njemu napisao kratku biografsko-teatrografsku natuknicu za internetsku stranicu HNK u Splitu,² upravo on »zaslužuje oznaku najklasičnijeg među njima, posebno zaokupljenog formom i idejnom gradbom dramskog djela. Ta je gradba polemičko jedinstvo razloga koji su autora pobudili da napiše dramu, i preko kojih se ocjenjuje njegova sposobnost obraćanja suvremenom gledatelju. Postavljajući neko dramsko djelo, Božidar Viočić u prvom redu nastoji snažno pobuditi gledatelja da se odredi prema ideji drame prevedenoj scenskim konceptom predstave.« Pišući o Viočiću, Mrkonjić posebice ističe kako je on redatelj koji nastoji potaknuti gledatelja na aktivan odnos prema ideji drame pa odatle potiče i njegova »posebna sklonost prema fars i komediji u kojima je riječ humor no zaoštrena i napregnuta. Nipošto slučajno, događalo se da su Viočićeve predstave uvijek bile usmjerene protiv ideoloških i političkih pritisaka. Viočić je pri tom samo branio pravo zdravog razuma i njegove nepotkupljive

² arhiva.hnk-split.hr/autori/redatelji/violic.htm

etičnosti da sudi svijet oko sebe. Upravo zato Viočić je i mogao ustvrditi da nikad nije radio politički teatar, te ga i ne namjerava raditi. U svom redateljskom postupku Viočić polazi od govora i njemu se napokon vraća. Analizom govora uspostavljaju se odnosi među osobama, a točni odnosi određuju njihovo kretanje kao i njihov prostorni okvir. Jednom ostvaren, cijeli ustroj predstave služi samo zato da bi riječ što čistije zazvučala u svojoj dramatičnosti i poetičnosti.«³

Na pitanje kako redatelj treba navesti glumca na igranje neke uloge, obično odgovara da se, i nakon svih ovih godina rada, uzda samo u svoju intuiciju i sreću.

Upućenost Viočića na Gavellu ovom prigodom temeljila sam na njegovim knjigama *Lica i sjene*⁴ i *Isprika*.⁵ U njima se čitaju pažljivo odabrani intimni zapisi kojima »cirkuliraju slične sudbine« iz Viočićeve privatne i javne riznice. Dominantan je stoga autobiografski ton i kada piše o Drugima u čijem se ozračju smjestila njegova znatiželja kao i njegov eros spram teksta. Portretirajući osobe koje su ga ili odredile ili fascinirale, npr. Dino Radojević, Božidar Boban, Pero Kvrđić, Fabijan Šovagović, Pero Kvrđić, Sven Lasta, Vanja Drach, Špiro Guberina, Mišo Martinović, postavlja autor u svojim tekstovima i one duhovne koordinate koje hrvatsku plošnu i često puta površno kodiranu estetsku misao premrežavaju dijagonalnim čitanjima relevantnih europskih autora. Viočić je bio i jedan od prireditelja (Georgij Paro i Nikola Batušić ostala su dvojica) Gavelline knjige *Književnost i kazalište* što je posmrtno, s njegovim autorskim potpisom, objavljena 1970. u Zagrebu u Biblioteci *Kolo* kao osma knjiga urednika Igora Zidića.

Posebice je zanimljiv u knjizi *Lica i sjene* šesti međurazgovor u kojemu Viočić naglašava utjecaj Branka Gavelle na svoj rad. U svom redateljskom postupku Viočić polazi od osnovne Gavelline teze vezane uz važnost i

³ Ibid. pod 2.

⁴ Ibid. pod 1.

⁵ Božidar Viočić, *Isprika. Ogledi i pamćenja*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008.

ulogu govora na sceni, odnosno od »tonske metode« i »govorene melodije«. Analizom govora, smatra Gavella, a ponavlja Violić, uspostavljaju se odnosi među osobama, a točni odnosi određuju njihovo kretanje kao i njihov prostorni okvir. Jednom ostvaren, cijeli ustroj predstave služi samo zato da bi riječ što čistije zazvučala u svojoj dramatičnosti i poetičnosti. Provodio je Violić na sceni Gavellinu »ideju riječi« spajajući književnosti i izgovorene riječi. Autorov tekst nije morao biti fiksiran, ali je trebao imati usklađen ritam i tempo te biti kompozicijski uravnotežen. Gavella je učio svoje studente režije, koji su morali biti barem četiri godine stariji od studenata glume, kako pretvoriti pisanu riječ u govorni izričaj i pri tome pravilno, logično i dosljedno misliti i djelovati u radnji na pozornici. Izbjegavali su njegovi glumci čistu tehniku i zanat i bilo kakvu formulu ili naučena pravila koja bi im trebala služiti kao osnova za stvaranje uloga.

»Gavella je posjedovao posebnu vrstu govornog sluha«, prisjeća se Violić,⁶ koji je bio čudesno, »rekao bih nenormalno« istančan. Slušajući glumca, a to je gotovo u pravilu činio pognute glave i zatvorenih očiju, osluškivao je glumčeva doživljavanja, imajući usporedno vizualnu predodžbu o njegovim gestama i tjelesnom stavu. Oči bi otvarao samo da provjeri točnost svojih predodžbi. Ispravljao je glumca izravnim upletanjem u govor, sugerirajući mu NJEGOVU, a ne svoju intonaciju. Prekidao ga je samo u početnoj fazi. U kasnijoj nije se upletao već je na FALŠ reagirao udarcem potplata o pod, nakon čega bi glumac ispravio izgovorenu riječ.

Kao ilustraciju onoga što sam upravo navela, a isto tako i kao uvod u sljedeći dio ovoga istraživanja, navest ću nekoliko fragmenata iz Violićevih izlaganja na simpoziju o Gavelli, održanom u Zagrebu 1970., te na simpoziju o ulozi redatelja u suvremnom teatru, održanom u Jajcu 1972. godine.

⁶ Ibid. pod 5, *Isprika*, str. 51-55.

IZ NEOBJAVLJENOG IZLAGANJA NA SIMPOZIJU O GAVELLI
(ZAGREB, 1970.) NASLOVLJENOG »RASPRAVA O METODI – RE-
DATELJSKI SISTEM BRANKA GAVELLE«

»Naslov ove rasprave inspiriran je detaljem iz jednog Gavellinog pisma iz doba kad je Gavella radio u Beogradu Shakespeareovog *Henrika IV*. U tom pismu što ga je Gavella napisao svojim suradnicima i učenicima u Zagrebu, on spominje sam izrijeком svoju tonsku metodu, kojoj se glumci u Beogradu – žali se on – vrlo teško mogu prilagoditi, jer im je strana.

Tonska metoda predstavlja treći dio ove rasprave o Gavellinoj metodi kojoj su dijelovi: *1. Uvodna metoda, 2. Katarktična metoda režije, 3. Tonska metoda, 4. Prostorna metoda, 5. Montažna metoda.*

Uvodna metoda

Dugo sam se pitao kako bi uopće bilo moguće upustiti se u istraživanje Gavelline režijske metode, te sam razmišljao o tome kako bismo na temelju onoga što smo uspjeli razabrati iz njegova djela, na temelju onoga što smo kao njegovi učenici od njega izravno slušali i na temelju njegove knjige u kojoj su sakupljeni svi njegovi teoretski spisi, kako bismo dakle kombinirajući tri elementa (pa čak posluživši se negdje i anegdotom, jer su neke Gavelline anegdote teorijski vrlo zanimljive) mogli rekonstruirati tu metodu. U ovom je vrlo značajna Gavellina teorijska knjiga. Odlučio sam se da mi ona bude glavni voditelj u pokušaju da Gavellu teorijski objasnim njegovom vlastitom terminologijom i njegovim djelima, koji po mom mišljenju stoje u nerazdvojnoj, dijalektičkoj vezi s njegovim teorijskim gledištima. (...) Svi njegovi teorijski spisi zapravo su nastojanje i muka jednog lucidnog uma da obuhvati neobuhvatljivi fenomen, bitan za fenomen kazališta u praksi i teorijski – fenomen glume. (...) Ako uzmemo Stanislavskog i Brechta, koje namjerno spominjem jer smatram da se po

svojim teorijskim gledanjima Gavella nalazi točno između njih, vidjet ćemo da je cijeli njihov teatar proizašao upravo iz njegova shvaćanja i tumačenja fenomena glume. (...)

Katarktična metoda režije

Gavella nije nikada teorijski do kraja objasnio što je režiser, i što je to režija. Na isti je način privatno izbjegavao nazvati sebe režiserom, jednom je govorio da je književnik, drugi put da je kritičar, te osim nekoliko generalnih naputaka o režiji i režiseru, nije teorijski ništa utvrdio. Opširno je govorio o režiji samo o onome gdje je režiser direktno vezan uz glumca dakle i kada je ispitivao teoretske probleme glumačke umjetnosti. Zato mi se činilo da bi daljnjim ispitivanjem Gavellinih naputaka trebalo pokušati rekonstruirati što bi zapravo po njegovu teorijskom shvaćanju bio režiser. Poznate su Gavelline asocijacije uz režiserovo odricanje od svoje личности. Gavella se protivi tome da režisera poistovjećuje s dirigentom, i kao što je uvijek imao konkretna jednostavna zapažanja, on polazi od najbanalnije činjenice da se prilikom izvođenja dirigenta vidi, dok se režiser ne vidi. (Uzgred, sjećam se kad se jednom gledajući televiziju jedan od svih teoretičara dosjetio banalne, a fantastične istine: »Na televiziji je čovjek malen, na filmu je velik, a u teatru je onoliki koliko jest!«) (...)

Odatle sam došao na ideju da metodu režiranja, općenito bez obzira na specifične postupke pojedinog režisera, nazovem katarktičnom metodom, jer je režiser čovjek koji potiče i koji se nalazi u središtu zbivanja između svih elemenata kazališne umjetnosti, a kojima je baza glumac, čovjek koji potiče oslobađanje od naše privatnosti i vodi nas prema slobodnom smislu cijele predstave i svake pojedine uloge u njoj. I u procesu glume se ponavlja proces tragedije kojim je Gavella, čini mi se, podvukao cijelu svoju teoriju glume; ona je na neki način pandan kazalištu po onom što je tragedija u književnosti. (...)

Tonska metoda

Raspravu o tonskoj metodi započet ću jednom anegdotom. Gavella sjedi u gledalištu i radi, ima spuštenu glavu, zatvorene oči. Igra povjerenac glumcu. Gavella ga samo čuje i odjednom mu kaže: »Kaj delaš s tim placem«. Zahvaljujući pouzdanosti svoje metode, Gavella čuje pokrete kao što neki režiseri vide rečenicu, jer svi dodatni faktori, kao što kaže Gavella, samo su sredstvo, a ne materijal glumačke umjetnosti. Da bih kratko objasnio tonsku metodu, navest ću anegdotu iz doba kad je radio Shakespeareova *Henrika IV.* u Beogradu (onda je i pisao o tome kako ima problema sa svojom tonskom metodom). Na toj anegdoti na vrlo zanimljiv način sukobljavaju se Stanislavski i Gavella. Neki epizodni glumac dolazi u jednoj sceni na pozornicu i referira nešto u 20 stihova. Gavella po običaju vraća toga glumca sto puta, ispravlja mu rečenicu, dok se ovaj konačno ne naljuti i reče: »Oprostite, gospodine doktore, ja o ovome liku ništa ne znam, ja ne mogu glumiti ako ne znam koji je to lik«. Riječ »lik« je ušla preko tih naših provincijskih interpretacija Stanislavskog »Čiji sam ja lik« i Gavella se odmah koncentrirao na pitanje. Ispričao je glumcu vrlo zanimljivu i kompliciranu priču toga lika. Priča mu tko mu je bio otac, tko mu je bila majka, što su oni bili, koliko imaju prihode, to je bilo za vrijeme Shakespearea, dakle koliko su imali u engleskim novcima i tako dalje i tako dalje, a ti imaš toliko godina, to si ti, oženjen si, i pazi, žena te vara, sad opet hodi i dođi, i kaži nam te stihove. I glumac je došao i opet je loše govorio. Iza te priče stoji duboka i dugotrajna estetska analiza. Radi se o razlici između poimanja iste organske psihofizičke metode Stanislavskog i u Gavelle, a te su razlike bile posljedice teorijskih shvaćanja. Glumčeva se psihofizička transformacija odvija po njegovu individualnom ritmu, po njegovu disanju, po nečemu što ono nosi kao svoje prokletstvo, kao privatnu ličnost, jer Gavella kaže: »Glumac mora usvojiti psihofizičku ulogu, ali mora disati po rečenici, a ne da se čitavi tekst utopi u glumačkom doživljavanju.« Tu je njegov bitan razlaz sa Stanislavskim, njegova kritika

koja nije teorijski eksplicitno kazana, ali je implicirana njegovim poslom i u njegovim kritičkim zasadama. Kritika i odvajanje od sistema Stanislavskog sadržana je upravo u tonskoj metodi gdje je njemu riječ bitni korektiv za usmjeravanje i organizaciju psihofizičkog doživljavanja. (...)

Prostorna metoda

(...) Gavella je izvanredno logičan u cijeloj svojoj umjetnosti, zato su njegove predstave, i one loše, bile za nas neoborive. Stolica se mora postaviti tako da ona omogućava pravac i maksimalnu izražajnost; cijeli se scenografski prostor mora prema tome zadržati na temelju organskog glumačkog procesa, jer on mora živjeti, on mora omogućiti normativnu ličnost glumca. (...) Meni se čini, da Gavella stoji kao jedna potpuno zaokružena i zatvorena pojava točno između Stanislavskog i Brechta, po tom što ne podređuje predstavu slobodnim organskim glumačkim doživljajima nego je organizira prema rečenici, kao nastojanje da se glumac po autorovu ritmu prisiljava na istinito doživljavanje. Zato smo ga doživljavali kao diktatora, a nije bio diktator, nego nas je kao i sebe natjerao da pišemo Krležinu, Shakespeareovu, Molièreovu rečenicu, i ne da samo doživljavamo, nego da istinito doživljavamo unutar ritma te rečenice.«

IZ STENOGRAMA S MALOG SIMPOZIJA »MJESTO I ULOGA REDATELJA U SAVREMENOM TEATRU« (JAJCE, 1972.)

»Gavella je sam vrlo energično boravio i dokazivao da glumac nije materijal redateljske umjetnosti. To je fundamentalno za njegova teoretska shvaćanja i o glumi, a prema tome i o režiji, koja su meni bila i polazište. U glumčevoj svijesti postoji nešto što je Gavella nazivao crnom mrljom. Naime, glumac se dok kreira, i u jeku svog stvaralačkog čina, ne vidi. On o tome ima određenu predodžbu. Ta predodžba je subjektivni doživljaj sebe

samog u tom procesu. Zapravo, meni se čini da je redatelj osoba koja je rođena iz te crne mrlje. To doslovno znači da redatelj nije strano, posebno lice u procesu glumačkog čina. To bi po mojim razmatranjima sasvim logično prolazilo iz svih Gavellinih teorija o glumi, a i iz samog njegovog praktičnog rada sa glumcem. U toj crnoj glumačkoj mrlji sadržana je bitna funkcija za umjetnost kazališta, kontrolna funkcija u glumačkoj umjetnosti. To je funkcija po kojoj gluma prestaje biti čovjekov iracionalni impuls sa preobrazbom, već teži da bude kontrolirani i svjesni čin koji se može svaki put ponoviti. Automatski ona time prelazi granicu nesvjesnog, dakle, bez-obličnog, i postaje umjetničko djelo, odnosno estetska tvorevina jer je kontrolirana od jedne svijesti koja djeluje određenom namjerom. Ova je riječ neobično važna za funkciju režije, jer je osnovni impuls teatra težnja da se određena realna, životna datost, dakle, jedna realnost, preobrazi i da u toj preobrazbi otkrije svoj dublji suštinski smisao, tj. da nadiđe samu pojavnost životnih fenomena. Ona je, u tome ćemo se svi složiti, i sama suština kazališne umjetnosti. U procesu glumačkog stvaranja neobično je važna ta kontrolna funkcija. Ona je više ili manje razvijena kod glumca – ona je neophodna, bez nje on ne postoji. U toj crnoj mrlji je, kao što sam maloprije rekao, začetak i smjena redateljske umjetnosti. Na isti način kako se stvarala potreba da se iz zbira tih crnjih mrlja sudionika u igri pronađe središnja os oko koje bi se igra organizirala, pojavila se i redateljska funkcija, jer akt glumačke preobrazbe ne može biti akt osamljenog pojedinca. On automatski za sobom traži svog sugovornika, svog partnera i, da vam ne ponavljam dalje ono što svi znamo, kako dolazi do jedne kolektivne igre, kako dolazi do toga da jedan skup ljudi igra ono što nazivamo kazališnim činom, ono što nazivamo kazališnom predstavom. Postoji, dakako, neminovna potreba da ta igra u svom totalitetu ima smisao, da ima htijenje kretanja prema nečemu. I, tako se prvobitna kontrola funkcija u procesu glumačkog stvaranja, objektivirana u jedno lice koje tu igru promatra i počinje glumca korigirati u njegovim težnjama da se preobrazi – pretvarala u nešto što je postalo mnogo značajnije od same korekcije u procesu stva-

ranja, pa ona dobije posebnu, autonomnu, vrijednost i tu počinje umjetnost režije. Ona dobiva vrijednost organiziranog sistema, dobiva smisao jedne, ta riječ je danas dosta u modi, estetska struktura. Još bih, prije nego što završim svoje izlaganje u teoretskom dijelu, o funkciji redatelja htio reći da sam jako mnogo, ponukan Gavellinim istraživanjem o glumi, razmišljao o tome što bi onda bio materijal redateljske umjetnosti, jer Gavella uporno, meni se čini mudro, točno i smišljeno, odriče da je glumac materijal redateljske umjetnosti. Glumac je materijal svoje umjetnosti, tvrdi Gavella, sama njegova psihofizička osoba je materijal njegove vlastite umjetnosti. Glumac je prema tome, kaže Gavella, umjetnik i umjetnost u istoj osobi, jer je umjetnost glumčeve umjetnosti i njegova vlastita osoba. Meni se čini da je isti slučaj i sa redateljem. Redateljeva osoba je također materijal redateljeve umjetnosti. U procesu stvaranja kazališta postoji jedna druga polovina kazališnog čina koja kazališnom činu predhodi, a to je probanje predstave, dakle, to je pripremanje za kazališni čin. Čini mi se da se tom procesu odigrava potpuna analogna igra koja se odigrava za vrijeme kazališnog čina, tj. glumac igra za publiku i on igra zajedno sa publikom. Gavella je taj fenomen nazivao »Mitspiel«, znači suigra. (...)«

II.

Violić u intervjuu, objavljenom u *Nacionalu* br. 479 (28. XII. 2004.), na pitanje čemu ga je naučio Branko Gavella govori o njemu kao o profesoru koji ga je prvenstveno naučio misliti svojom glavom jer sve ostalo samo je pusta, usputna priča. »On nije nikoga učio nekoj estetskoj orijentaciji, držao je da o tebi ovisi koliko ćeš je imati ili nemati. Kad sam došao u Zagreb, vidio sam mnogo fantastičnih predstava Branka Gavelle, Bojana Stupice i Tita Strozziya, tako da se olako ne usuđujem režirati iste komade, jer mi se i danas čini da im nemam što dodati ili oduzeti.«

U razgovoru s Marinom Blaževićem, naslovljenom »Akademija moje mladosti«, ⁷ Violić govori o Gavelli kao o sjajnom profesoru, pedagogu i velikom gospodinu, ali i duhovitom i opuštenom čovjeku koji se volio šaliti. Studenti su ga obožavali i s velikim su užitkom prepričavali anegdote o njemu. Zanimljivo je opisana jedna anegdota s Gavellom, u kojoj je glavni lik bio Violićev generacijski kolega rođen na isti dan kada i on, u lipnju 1931., Antun Vrdoljak. Tada su bili na trećoj ili četvrtoj godini Akademije i Tonči je organizirao studentski nogometni turnir. Dogovorio je neku važnu utakmicu u četiri sata poslijepodne na *Zagrebovu* igralištu i izvjesio obavijest na oglasnoj ploči, kojom je na utakmicu pozvao sve studente Akademije, bez obzira na to što je svaki dan upravo u to vrijeme bio sat glume. O tome nije obavijestio ni rektora niti profesore glume. Svi su studenti, naravno, došli na utakmicu i Gavella je, kao tadašnji pročelnik Glumačkog odsjeka, poludio. Odlučio je drastično postupiti zbog Vrdoljakova gafa i idući ga je dan pozvao u svoj ured. Gavella je sasuo na njega drvlje i kamenje, odveo ga k tadašnjem rektoru Ivi Škariću kojemu je kazao sve što je imao reći protiv Vrdoljaka i završio s tim da Akademiju moraju napustiti ili on ili Vrdoljak. Tonči je na to mirno rekao: »Profesore, jako mi je žao rektora, sad ste ga stavili u veliku dilemu.« Gavella je na to karakteristično reagirao – poslao ga je vrit, okrenuo se i izišao. Time je ta priča bila gotova i Vrdoljak nije snosio nikakve posljedice. Gavella je imao i neobične pedagoške metode: kad bi student napravio nešto iznenađujuće dobro, nagradio bi ga – i to novcem. Nadu Subotić jednom je nagradio sa 100 dinara. Međutim, kad je nešto kasnije napravila pogrešku, zatražio je novac natrag. Prisjeća se Violić i kada je za vrijeme studiranja sa studentima glume radio na Kočićevu *Jazavcu pred sudom* na kojemu mu je »asistirao« sam Gavella jer je volio taj tekst što ga je kao student filozofije upoznao u Beču gdje ga je Kočić prvi puta čitao. Često mu je navraćao na probe, tražio je da mu se obrazlože neka rješenja, sugerirao je što da

⁷ Ibid. pod 5, *Isprika*, str. 47-91.

se popravi, glumce je ispravljao u govoru. Pet-šest desetljeća nakon toga, Violić priznaje kako je ta Gavellina asistencija utjecala na njegovu ideju o formiranju »redateljske klase glume«.⁸

Gavella je bio za opisno ocjenjivanje glumaca iz praktičnih predmeta što nije zaživjelo, a bilo bi zanimljivo, kako kaže Violić, kada bi se »o pedesetoj obljetnici Akademije« moglo »prelistati kartoteku s opisnim ocjenama nekadašnjih studenata, danas istaknutih glumaca! Umjesto toga imamo registar brojki, kao da se radi o evidenciji logoraša«.⁹

Bio je Gavella i za intenzivnije povezivanje Akademije s kazalištima koja će prihvatiti glumce početnike kako bi radili s redateljima pedagozima, što je i ponovio nekoliko mjeseci prije smrti u bolnici Milosrdnih sestara prigodom jednog posjeta Dine Radojevića i Božidara Violića. I na tome mjestu podučavao je govoru, prisjeća se Violić, »Štijeja, jednog od trojice cimera s kojima je dijelio bolničku sobu. Štijeja je od njega fehtal cigarete: 'Gospodine doktor, morate imati jednoga cigaretnika?' Gavella mu je davao, ali pod uvjetom da kaže: 'Gospodine doktore, lijepo vas molim, imate li jednu cigaretu?' I tako su redovito imali govorne vježbe. Objašnjavao nam je kako je besmisleno tražiti od glumaca da dobro govore ako gledatelji ne znaju govoriti: kako će znati ocijeniti govori li se u predstavi dobro. 'Decu po školama moraju učiniti govoriti!'. Kad smo se od njega oprostili i otišli, dugo smo šutjeli, nismo znali bismo li se smijali ili plakali.«¹⁰ U kritičkom tonu nastavlja Violić taj tekst riječima: »Na dvostrukom kolosijeku, umjetničkom i pedagoškom, u kazalištu i na Akademiji, Gavelline su 'igre' tijekom dva desetljeća poslije njegove smrti gotovo usporedno pretvorene u prah. Njegovo uporno nastojanje da Akademija ostane aktivno povezana s kazalištem bezbrižno je zaboravljeno, s vremenom se dapače izrodilo u suprotan, neprijateljski odnos. Za njegova života nije bilo kolegija gdje bi se studenti upoznali s njegovom teorijom, koja je znanstveno utemeljenija

⁸ Ibid. pod 5, *Isprika*, str. 57.

⁹ Ibid. pod 5, *Isprika*, str. 63.

¹⁰ Ibid. pod 5, *Isprika*, str. 80.

od *Sistema* Stanislavskog i ništa manje originalna od Brechtove (ni o njima nitko nije predavao), a o kazalištu koje nosi njegovo ime danas se govori u ženskom rodu: Gavella je imala premijeru.«¹¹

Violića posebice fascinira Gavellin jedinstven način nastupa na predavanjima, ali i analize kojima je približavao umjetnost jer je htio da režiser i glumac akademik budu intelektualci koji će znati što, kako i zašto nešto čine.¹² Nadalje, on je do perfekcije poznavao hrvatski jezik, fonetiku, logiku, estetiku. Imao je sluha prepoznati greške i privolio bi ili natjerao glumca da toliko dugo radi dok ne bi zadovoljili njegove kriterije. S velikom je akribijom pristupao čitanju teksta koji je ponekad čitao dvadeset do trideset puta.

»Objasnio nam je i zašto: čitao ih je sa stajališta svakoga lika, dobivao je tako umreženu perspektivu pogleda na cjelinu, što ga je primoravalo na ponovljena čitanja cijelog komada. Nije priznavao 'ideju režije': režija ne može imati jednu ideju. Koja bi to bila ideja *Hamleta*?! Negirao je kao neodređen i pojam 'redateljske koncepcije'. Općenito je bio u sporu s 'fr-flanjem' o kazalištu, neumorno je na seminarima polemizirao s tekućom kazališnom frazeologijom koja je, posebice u kritikama, pretenciozno zamagljivala naš posao.«¹³

Violić, kao i Gavella, nije sklon ideji teatra na otvorenom prostoru, suprostavljajući se, kako u tekstu »Počeci sustavnog teorijskog promišljanja kazališne režije – problemi i dosezi«¹⁴ primjećuje Sibila Petlevski,

¹¹ Ibid. pod 5, *Isprika*, str. 81.

¹² Usp. Sibila Petlevski, »Gavella u svjetlu recentnih teorija glume«, u: *Krležini dani u Osijeku 2001.*, prir. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Zagreb – Osijek, 2002., str 157-166.

¹³ Ibid. pod 5, *Isprika*, str. 71.

¹⁴ Sibila Petlevski, »Počeci sustavnog teorijskog promišljanja kazališne režije – problemi i dosezi«, u: *Dani Hvarskog kazališta*, knj. 34, ur. Nikola Batušić i dr., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug, Split – Zagreb, 2008., str.183-196.

principima ambijentalnog teatra s estetikom otvorenih prostora prema kojoj se predstava treba uklopiti u prostor. Po mišljenju Violaća, slobodni otvoreni prostor nikada nije slobodan pa Petlevski naglašava kako se u većini primjera takav prostor shvaća i koristi kao zadani, dovršeni dekor, koji pod svjetlima reflektora postaje dotjerana naturalistička scenografija, najradikalniji oblik scenskog iluzionizma. Glumačka igra se ugrava u njegov autonomni arhitektonski raspored, kojemu se podvrgava ritam predstave, a stil predstave usklađuje se s njegovim likovnim izgledom. Za Violaća je to, piše ova autorica, estetika »punjene paprike«, najprimitivniji način prihvaćanja »svijeta« kao mogućeg kazališta.

Osvrćući se u razgovorima, objavljenim u knjizi *Lica i sjene*, na niz predstava u kojima je otvoreni prostor bio shvaćen na drugi način, kao integrirani »nazivnički« prostor, oslobođen opisne »brojničke« doslovnosti (npr. *Eduard II.* na Lovrijencu, u režiji Georgija Para), Violać smatra kako se u takvom primjeru otvoreni prostor treba promatrati kao struktura koja je sveukupnim likovnim dojmom uklopljena u predstavu, kao funkcija predstave koja se podvrgava njezinu ritmu i viziji. Takvo shvaćanje otvorenog prostora, ne samo da je prihvatljivo, već izuzetno zanimljivo i stimulativno.

S druge strane, za Violaća prostor uvijek ostaje u funkciji izvedbe. Violać je, poput Gavelle, uvjeren da je jedan od ključnih izazova modernoga kazališta pitanje prostornog rješavanja scene na komornoj pozornici. Pišući o Branku Gavelli, Sibila Petlevski¹⁵ ističe kako je za Gavellu dramaturška raščlamba bila ključna za kazališnu realizaciju, na što posebno upućuje njegova analiza redateljskih potencijala Shakespeareovih djela. Gavellu je zanimao »tehnički prijenos razdrobljenosti Shakespeareovih tekstova u veliki niz pojedinih prizora s različitim lokalnim koloritom«¹⁶ i prevođenje dramskoga prostora u konkretni scenski prostor, pri čemu je u Gavellinoj

¹⁵ Sibila Petlevski, *Kazališne suigre*, Antibarbarus, Zagreb, 2001.

¹⁶ Ibid. pod 14. Petlevski, str. 193.

režiji riječ o dramaturški konstruiranoj prostornosti koja ostvaruje dinamičku vezu s arhitektonskim zadatostima scene i tako ulazi u funkcionalnu vezu s ritmom predstave.

Osim što je jasno postavio svoju poetiku pogleda na kazalište i prenio je generacijama svojih studenta glume i režije, Gavella je imao izvrstan osjećaj za projektno mišljenje. Svjestan zapostavljenosti nekih kazališnih oblika i znanja o njima, talentirane studente ili suradnike usmjeravao je prema prostorima u kojima bi mogli saznati nešto o njima.

»Gavella je, što je prešućeno i zaboravljeno, predlagao da se talentiranog apsolventa režije pošalje u Prag na studij lutkarstva kako bi se na Akademiji mogao otvoriti i taj odjel«, rekao je Violić u dokumentarnom filmu *U znaku blizanaca: Božidar Violić*.¹⁷ Jedan od nesumnjivih talenata i za taj tip režijskoga posla bio je, prema Gavellinu mišljenju, njegov student Božidar Violić.

¹⁷ *U znaku blizanaca: Božidar Violić*, scenarij Helena Sablić Tomić, režija Davor Šarić, proizvodnja Digital film, 2010. – 2012.

GAVELLA AND VIOLIĆ

A b s t r a c t

Božidar Violić is Branko Gavella's student and a member of the Zagreb 'cartel' of directors which includes him, Georgij Paro, Dino Radojević and Kosta Spaić. I have used Violić's books *Faces and Shadows* and *Apology* as the basis for the understanding of the relation between Violić and Gavella. These books offer carefully chosen intimate pieces of writing which depict »similar fates« from Violić's private and public vault. The starting point of Violić's work as a director is Gavella's insistence on the role and importance of stage speech, i.e. »the tone method« and »the spoken melody«. Violić writes that according to Gavella, the analyses of speech create relations between individuals and that only defined relations can determine the actions as well as the spatial framework of those individuals. Once accomplished, the purpose of the whole performance is to make the word sound as clear as possible in all its dramatic and poetic glory. Violić has staged Gavella's »idea of words« by combining literature and spoken words.